

MŁODA MUZYKA

Rok II. Warszawa, 15 kwietnia 1909 r. № 8.

WYCHODZI 1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

PRENUMERATA:

W Warszawie: kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie rb. *1*.
Numer pojedyńczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

W Galicji „Młodą Muzykę“ prenumerować można: w Krakowie w księgarni Piwarskiego i Sp., lub w biurze dzienników Salomonowej i we Lwowie w księgarni Altenberga. W Poznańskiem — w księgarni Niemierkiewicza w Poznaniu.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—7 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4–5 pp.

TREŚĆ NUMERU.

Wspomnienia historyczne.

(*Od 15—30 kwietnia*).

16 kwietnia 1858 r. um. Cramer.
16 „ 1858 r. ur. się St. Barcewicz.
17 „ 1736 r. um. Pergolese.
17 „ 1831 r. ur. się Rudolf Strobl.
18 „ 1854 r. um. Józef Elsner.
19 „ 1871 r. I koncert Tow. Muz. w w Warszawie.
19 kwietnia 1868 r. ur. się Schillings.
19 „ 1902 r. wystawienie „Livii Quintilli“ Noskowskiego w Warszawie.
20 „ 1903 r. wystawiono po raz pierwszy w Warszawie „Janka“ Żeleńskiego.
21 „ 1869 r. ur. się Henryk Melcer.
22 „ 1892 r. um. Edward Lalo.
25 „ 1861 r. ur. się Bossi.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Gużewski Adolf, Wilcza 16.
Pilecki Ignacy, Krucza 38.
Opieński Henryk, Nowogrodzka 7.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Szopski Felicjan, Wspólna 64.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef, prof., Trębacka 9.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Kamińska-Latoszyńska Marja, Wspólna 52.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Nieborska Elżbieta, Kopernika 3.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szczepkowski Józef, Złota 25.

Nauczyciele gry fortepianowej.

Becker Robert, Królewska 19.
Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Cymbaliński Stefan, Czerniakowska 81.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 45.
Gawroński Wojciech, Składowa 4.
Herbaczewski Kajetan, Dobra 31.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 59.
Judycki Stanisław, prof., Chmielna 20.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 27.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Ś-to Jańska 2.
Oberfeld Włodzimierz. Królewska 10.
Otto Władysław, Hoża 23.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 13.
Różycki Aleksander, prof, Szopena 14.
Rytel Piotr, Nowo-Jasna 8.
Rytlówna Aniela, Długa 29.
Sędzimir Wiktorja, Złota 57.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonora, Chmielna 29.
Szlifirski Stanisław, Tamka 29.
Tarczyńska Bronisława, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Smolna 30.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.
Zawirski Marek, prof., Zielna 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Okólnik 7.
Dłutowski Wojciech, Smolna 15.
Ozimiński Józef, Hoża 35.
Stelmach Antoni, prof. Oboźna 7.
Stiller Emil, prof. Leszno 53.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy kwartetów smyczkowych.

Dłutowski Wojciech, Smolna 15.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Pruszków st. dr. ż. W.-W.
Godecki Tomasz, Ś to Krzyska 30.
Heintze, Nowy-Świat 49.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni“, Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Nowogrodzka 7.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy zespołów orkiestrowych.

Konopasek Feliks, Chmielna 56.
Opieński Henryk, Nowogrodzka 7.
Ozimiński Józef, Hoża 35.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Związki.

Związek muzyków, Nowy Świat 47.
Związek Polskiej Młodzieży Muzycznej, Nowy-Świat 47.

Rok II. Warszawa, 15 kwietnia 1909 r. №. 8.



Ludomir Różycki

jako twórca dramatu muzycznego »Bolesław Śmiały«.

(*Dokończenie*).

W akcie drugim ustawiczna gonitwa wśród ciemnej sceny i gromów burzy („za sceną“) jest nawet bardzo nastrojowa, mimo że czasem robi wrażenie „strachów“ („Fürchte machen“), wśród których znowu ratuje sytuację kompozytor. Scena ta, względnie tych kilka scen, o tym samym nastroju są bezwątpienia dramatycznie efektowne, nawet silne w wyrazie (muzycznym), a jednak jest to robota „stimmungowa“, nie dramatyczna pod względem psychologicznym, jakkolwiek p. Bandrowski stara się o to, aby przedstawić stan duszy Bolesława na tle, niestety, zewnętrznych zjawisk, które, jak w tym wypadku: ciemna scena, burza i gonitwy po deskach teatru — robią bardzo problematyczne wrażenie, jeśli się w to wda refleksja widza, względnie słuchacza i to tembardziej, że Bolesław za wiele mówi, a za mało jest wstanie działać. Wszakże jest „śmiałym“ — względnie *ma być* „śmiałym“. Jeszcze nie zabił Stanka, a już popada w halucynacje zbrodniarza. A w następnej scenie: już stał się zabójcą, a mimo to halucynacji takich, jak poprzednio, nie dostaje. Gdy wbrew owym oczekiwaniom widzi, że lud jest mu wrogiem i że nań liczyć nie może, powinienby okazać, że jest potęgą, wprawdzie zwaloną z nóg, ale zawsze potęgą. Zamiast tego prawi perory, przeklina — ale niezbyt groźnie — i daje nura. Czemże uzasadnić jego „śmiałość“? Gadatliwością i szerokimi giestami? Najlepiej udały się poboczne postacie, zwłaszcza witeziów.

Takie „libretto“ miał do rozporządzenia Ludomir Różycki.

Jak wywiązał się z tego niewdzięcznie trudnego zadania?

O ile mu libretto pozwoliło, przeprowadził dramat w muzyce z ścisłą logiką i umiejętnem wyzyskaniem tekstu i sytuacji scenicznej. Dramatyczną jest ta muzyka w każdym calu. Gdzie zaś tekst rozpływa się w wcale nie dramatycznym — *sit venia verbo* — liryzmie miłosnym, tam darzy nas kompozytor taką pełnią szczerej i natchnionej muzyki, że na chwilę zapominamy o tem, że najwyższy czas, aby dramat poruszał się dalej. Braki zatem libretta wynagradza kompozytor. Co więcej — gdzie Różycki widzi, że zasadnicze walory psychologiczne są zbyte przez autora tekstu, tam pogłębia je i podkreśla w muzyce. I naodwrót: gdzie nieistotne drobiazgi zbyt są rozwleczone, tam język muzyczny staje się lakonicznym. Wreszcie i to trzeba podnieść, że ilekroć nadarzy się spo-

sobność nastrojowego podmalowania sytuacji scenicznej, Różycki wywiązuje się z zadania z wielką precyzją, tak że pierwiastek poetyczny w jego muzyce jest bardzo silnie zaznaczony. Wystarczy poznać początek 3-go aktu, w którym rozwinął sytuacyjną muzykę do wielkiego tragicznego nokturnu; to nawoływanie się straży w nocy wraz z błądzącym wśród ciemności Bolesławem, udręczonym przez czyn, który musiał popełnić, a równocześnie zdającym sobie sprawę z tego, że jego wielkie zamiary, które mógł swą siłą zrealizować, że zamiary stworzenia potężnego państwa i dobra ludu napotykają na opór tych, których władza jest raczej suggestywną niż silną — ten cały ustęp należy do najświetniejszych w naszej literaturze operowej. Tam potęga talentu Różyckiego ukazuje się w całej pełni jego wiedzy i inwencji, w krasie jego wspaniałej instrumentecji i wyszukanych, choć nie kalkulowanych i niewymyślonych dla samego efektu harmonji. Muzyka Różyckiego jest nietylko wolna od wszelkich reminiscencji, które nasi „nienajmniejsi" umieją sprytnie ukryć lub wziąść na konto „ludowej" muzyki, lecz i oryginalnie świeża. Z tematycznego materjału swego *poematu symfonicznego* „Bolesław Śmiały" zrobił Różycki użytek skromny, lecz trafnie i szczęśliwie obrany. Cała muzyka tętni słowiańskim pierwiastkiem, który oczywiście najlepiej i najdosadniej objawia się w partjach lirycznych (zwłaszcza Krysty i partjach ludu), co *znowu* jest dowodem trzeźwego poglądu Różyckiego na zastosowanie ludowego pierwiastku w muzyce. Gdzie jednak muzyka jest dramatyczną, gdzie występuje jednostka, jako indywidualność przeciw drugiej jednostce lub masie, gdzie zwalczają się dwa przeciwne bieguny akcji wewnętrznej, tam i muzyka uwalnia się od niwelującego ludowo-narodowego pierwiastku i staje się par excellence samorzutną, jak tego zresztą wymaga temperament dramatyczny. Technika dramatyczno-muzyczna w „Bolesławie" jest symfoniczna, a więc polega na symfonicznem przeprowadzeniu tematów nie jako abstrakcyjnych melodji o pewnej określonej mniej lub więcej ściśle formie, lecz tematów, będących symbolami wszystkich tych elementów, które składają się na dramat. Są to więc „motywy przewodnie", których symbolika nie leży poza muzyką, a więc: motywy miłości, wolności, potęgi, grozy klątwy itp. Te motywy są u Różyckiego tak niesłychanie plastyczne, że w istocie zastępują osoby, które są wyrazem jakiegoś pojęcia, znadującego swój wyraz w uczuciu lub nastroju. Biskup Stanek nie pojawia się na scenie jak tylko raz, ale dzięki właśnie tym tematom czuje się ciągłą obecność jego niepokonanej a strasznej potęgi. To właśnie jest dowodem, że muzyka Różyckiego nie leży na powierzchni i nie jest malarską robotą sytuacyjną, lecz treścią wewnętrzną dramatu. Daleko jednak jest Różycki od konstruowania „leitmotywicznego" ortodoksyjnych wagnerjanów. Czyni to i celowo i swobodnie, a zawsze w sposób zdecydowany. Nie odczuwamy tam nigdy zawodu, polegającego na tem, że kompozytor daje nam to, czego bynajmniej nie można uznać za potrzebne lub logiczne, jakkolwiek samo przez się dobre. W istocie — w „Bolesławie" już składa Różycki dowody artystycznej dojrzałości, jakkolwiek zdarza się, że ten lub ów szezegół powinien być bardziej dociągnięty w wyrazie. To ostatnie jednak wypływa z libretta, dobrego dla opery, lecz nie dramatu muzycznego. Możnaby jeszcze zrobić Różyckiemu i ten zarzut, że jego piękna muzyka jest czasami *„za ładna"* (to *bynajmniej nie pochwała*), zwłaszcza w jego rozlewnych lirycznych partjach, ale nie wpada mimo to ani w jednym takcie w sentymentalny bezsilny romantyzm, kokietujący między nutami z Mendelssohnem — i Michałem Zawadzkim, uważany za polski, a w gruncie rzeczy i „allgemein" i „gemein", chorobliwie zdrowy sentymentalizm, budzący egzaltowane pojęcie o „polskości" w muzyce, co więcej — sentymentalizm tak straszny, że aż ordynarnie szwaczkowaty, czyli pensjonarski. Solidność roboty i barwna instrumentacja dopełniają reszty. Zresztą polecić można do poznania cztery fragmenty z „Bolesława", które ukazały się nakładem księgarni P. Altenberga we Lwowie i E. Wendego i Sp w Warszawie. Nie dają one pojęcia o Różyckim, jako kompozytorze dramatycznym, ale dają możność porównania jego dzieła z tem, co u nas dotychczas stworzono w dziedzinie opery.

Dziś można już zaznaczyć, że w rozwoju naszej muzyki dramatycznej oznacza „Bolesław" nietylko wielki skok naprzód, ale i zbliżanie się ku ideałowi prawdziwego, a uwolnionego od niepotrzebnych elementów dramatu muzycznego. Być może, iż osiągnie go Różycki w swem następnem dziele dramatyczno-muzycznem, nad którem obecnie pracuje, a do którego napisał mu tekst podobno jeden z tych literatów-poetów polskich, którzy znają istotę dramatu muzycznego i sami są muzycznie kulturalnymi. Czekamy z niecierpliwością, gdyż „Bolesław" dał nam wiele, a jeszcze więcej obiecał.

Dr. Adolf Chybiński.

Konserwatorja muzyczne.

(*Ciąg dalszy*).

Konserwatorjum w Lipsku.

Do niedawna jeszcze uważane było bezkrytycznie za „najpierwsze“. Dziś, gdy poznano je bliżej i zauważono pewne różnice między programem a rzeczywistością, zmieniono nieco dotychczasowe zdanie, naturalnie, na niekorzyść instytucji. Jak w wielu innych uczelniach niemieckich tak i w konserwatorjum lipskiem panuje przedewszystkiem konserwatyzm, wszelkie zaś zakusy postępowszych jednostek tłumione są w zarodku i kończą się .. dymisją. Mimo jednak małe poderwanie zaufania do uczelni, ściąga ona ku sobie ze wszech stron świata młodzież wszelkiej narodowości, obojga płci. Takim magnesem była do r. 1907 klasa kapelmistrzowska, a właściwie jej kierownik — Nikisch oraz prof. klasy fortepianowej Reisenauer. Niemałą też sławą otacza konserwatorjum imię Maxa Regera (klasa kompozycji).



Gmach konserwatorjum w Lipsku.

Kilka dat historycznych, dotyczących tej uczelni muzycznej. Powołaną była ona do życia w r. 1843 przez Mendelssohna, który też był jej pierwszym kierownikiem. W r. 1876 otrzymała tytuł: „Królewskie konserwatorjum muzyczne“. Po śmierci Mendelssohna (1847) dyrektorem został Konrad Schleinitz († 1881), następnie Dr. Otto Guntner († 1897); obecnie na czele instytucji stoi Dr. Röntsch, jako przewodniczący dyrektorjatu, składającego się z 9 dygnitarzy państwowych. Stroną artystyczną instytucji kieruje rada, złożona obecnie z profesorów: Sitt'a, Klengel'a i Teichmiller'a pod przewodnictwem Sitt'a. Przewodniczący tej rady używa tytułu Studiendirektor'a. Urząd ten sprawowali między innymi: Reinecke (od 1897 – 1902) i Nikisch (1902 — 1907). W liczbie profesorów, których sława przyświecała stale konserwatorjum lipskiemu, spotykamy oprócz Mendelssohna: Roberta Schumann'a, Klarę Schumann, Dawid'a, Hauptmann'a, Hiller'a, Richter'a, Wenzel'a, Dawydow'a, Dreyschock'a, Gade, Grützmacher'a Joachim'a, Jadassohn'a, Moscheles'a, Reineck'ego, Rietz'a, Reisenauer'a, Homeyer'a i innych.

Oprócz klas wszystkich instrumentów (z wyjątkiem harfy) i śpiewu solowego konserwatorjum posiada klasy: dyrygowania, operową i dramatyczną. Do wykładów obowiązujących należą: estetyka i muzyka kameralna*). Obecny skład profesorów: fortepian: pr. Teichmiller, Pembaur, Weseling, Rockendorf, Quasdorf, Ruthardt, Bering, von Rose, dr. Merkel, Heynsen, Keller, Wünsche i Lutz-Huszágh; organy: Heynsen i Straube; skrzypce: Sitt, Becker, Hilf, Bolland; śpiew: Hedmont, Noe, Lindner, Baumann; harmonja, kontrapunkt, kanon i fuga: Krehl, Paul, Grill, Quasdorf, Schreck, dr. Merkel, Heynsen; kompozycja i instrumentacja: Reger, Schreck, Krehl, Hofmann; czytanie partytur, nauka dyrygowania i klasa orkiestrowa: Sitt; historja muzyki, literatura i estetyka: Dr. Seidl; klasa operowa: kapelmistrz Porst.



Sala konserwatorjum.

*) W klasie dyrygowania obowiązuje ponadto: czytanie partytur i literatura.

Uczniów w roku 1907/8 było 930, a w ich liczbie spotkać można (oprócz niemców) obywateli Austrji, Anglji, Danji, Grecji, Norwegji, Rumunji, Rosji i Królestwa, Szwecji, Szwajcarji, Serbji, Włoch, Australji, Północnej i Południowej Ameryki.

Z muzyków, którzy byli wychowańcami konserwatorjum lipskiego, wymienię takich mistrzów, jak: Grieg, Gade, Wilhelmj, Kirchner (jeden z najpierwszych), Bargel, Brassen, Jadassohn, Sullivan, Svendsen i w. in. Z polaków konserwatorjum lipskie ukończył między innymi prof. Aleksander Michałowski.

Od r. 1887 konserwatorjum mieści się we wspaniałym gmachu, wzniesionym przez miasto, posiada śliczną salę koncertową na 1000 osób, mniejszą salę przeznaczoną na studja operowe, kilka niewielkich sal i 50 pokojów, w których odbywają się lekcje. Wielka sala przeznaczona jest na wieczorki muzyczne, urządzane w każdy piątek, oraz na egzaminy i popisy publiczne*). Popis publiczny odbywa się co rok przed wielkanocą. Rok szkolny dzieli się na 2 półrocza: pierwsze trwa od początku października do niedzieli palmowej, drugie od wielkanocy do końca lipca Zapisy nowych kandydatów odbywają się z początkiem każdego półrocza (obcopoddani mogą wstępować w każdym czasie), przytem praktykowany jest godny naśladowania zwyczaj, mianowicie z rozpoczęciem półrocza zaczyna się dla nowoprzybyłych nowy kurs nauk teoretycznych. Opłata roczna wynosi: za śpiew solowy 420 marek, za pozostałe przedmioty po 360 marek, płatne w 3 ratach: na wielkanoc, w końcu września i na Boże Narodzenie.

Kurs nauk teoretycznych w klasach męskich trwa 3 lata, dla klas żeńskich nauka harmonji jest skrócona i podzielona jest na 2 lata. Uczniowie konserwatorjum mają prawo wstępu na jeneralne próby koncertów Gewandhausu, mogą również uczęszczać do uniwersytetu i słuchać wykładów profesorów: Riemanna, Prüfera i innych z dziedziny nauk muzycznych.

O pokarm duchowy w Lipsku, jako środowisku życia muzycznego — zresztą bardzo łatwo. Oprócz koncertów Gewandhausu, wieczorów kameralnych, koncertów symfonicznych orkiestry Windersteina (w Alberthalli), kult muzyki poważnej szerzy wspaniały chór kościoła św. Tomasza (koncerty w soboty i niedziele), wykonywując w ciągu roku oratorja. Bacha, Händla i Haydna, co rok zaś w wielki piątek wykonywaną jest przy współudziale okierstry Gewandhausu „passja św. Mateusza“ Bacha. Bibljoteki muzyczne w dawnym gmachu Gewandhaus'u (obecnie Kaufhaus), Petersa, uniwersytecka i konserwatorjum muzycznego, posiadają bogate zbiory dzieł muzycznych (przeważnie bibljoteka Petersa) z których całą garścią czerpać można wiedzę muzyczną.

(C. d. n.). *R. Ch.*

Muzyka dramatyczna.

W krytykach z dziedziny sztuki spotykamy niejednokrotnie określenia, niewłaściwie stosowane do rodzaju sztuki, o której mowa. I tak: mówimy o momentach lirycznych albo epicznych w dramacie; o efektach malarskich w muzyce i t. p. Nie zawsze oznacza to naganę. Nietylko dramat, forma sztuki najbardziej złożona, może zawierać w sobie obce pierwiastki; w innych dziedzinach sztuki również nie można przeprowadzić zbyt ścisłego działu. Zatarcie granic w zakresie poszczególnej sztuki, lub we wzajemnym stosunku sztuk pięknych tłumaczy przyswajanie obcych pojęć; w wielu wypadkach jednak przyczynia się do tego chwiejność terminologji. Ma to miejsce zwłaszcza w muzyce. Zbadajmy pojęcie dramatyczności w sztuce tonów. Co należy rozumieć przez muzykę dramatyczną? Muzykę, napisaną do ilustrowania dramatu, czy też taką, której istota jest dramatyczna?

W teorji powinno być połączone jedno z drugiem, praktyka jednak uczy, że oba te rodzaje mogą istnieć oddzielnie. Na czem polega więc istota muzyki dramatycznej?

*) Egzaminy odbywają się, za wyjątkiem klasy kapelmistrzowskiej, publicznie. Jednakże od przyszłego roku szkolnego mają być zaprowadzone także egzaminy „przy drzwiach zamkniętych“ przed specjalną komisją egzaminacyjną.

Nie każda muzyka sceniczna zasługuje na nazwę dramatycznej. Można się o tem przekonać, słuchając najnowszej, sensacyjnej opery Straussa „Elektra“. Starałem się w dalszym ciągu wytłumaczyć, dlaczego w utworach scenicznych Straussa, symfonista bierze górę nad dramaturgiem. Dramaturg muzyczny powinien wybrać treść, której ujęcie w tony podnosi wrażenie całości i w pewnej mierze pokrywa braki poematu. Niema to miejsca ani w „Salome“, ani w „Elektrze“. Obie te sztuki działają dużo silniej, jako dramaty, poezją lub prozą. Muzyka nie może oddać wstrętnej i przeciwnej naturze treści „Salome“. Pomimo starań Straussa, aby oddać muzycznie chorobliwy i zatrważająco lubieżny nastrój charakteryzujący całość, nie jest on w stanie dorównać wrażeniu, które wywołują słowa Wilde'a.

Podobnie ma się rzecz z „Elektrą“. Nie należy myśleć o oryginale Sofoklesa. Zarzucono—nie bez słuszności—histerję trzem postaciom kobiecym (Elektra, Klytemnestra, Chryzotemis) wprowadzonym na scenę przez Hugona v. Hofmannsthal; poeta tonów choćby się nawet posunął do ostatecznych granic wyrazu, rozporządza bardzo ograniczonymi środkami, jeżeli chodzi o oddanie tych właśnie cech charakterystycznych. Tak np. nie podobna nie podzielać zdrowej radości życiowej Chryzotemis. Realizm nowoczesnych pozostanie nazawsze obcym muzyce i nie zgadza się z jej idealnemi właściwościami.

Nie możemy nazwać dramatyczną muzyki, której istota obniża wrażenie treści zamiast ją podnieść. Dalszą cechą prawdziwego dramaturga stanowi ścisłe stosowanie muzyki do akcji i wstrzymywanie się od wszelkich samodzielnych dodatków muzycznych. W dziełach Straussa znajdujemy nadmierną wybujałość muzyki orkiestralnej; w „Feursnot“ spotykamy całe zdania — coprawda są i w poemacie długie tyrady — nie wypływające bynajmniej z nieodzowności akcji.

Nienależy jednak zapominać, że rozwój muzyki operowej wywołuje i wywoływał zawsze pewne wybujałości; są one dość rzadkie w dziełach urodzonych dramaturgów np. u Mozarta, Webera, Wagnera, lub Verdi'ego w swych lepszych operach. Przeciwnie—nowoczesny dramat muzyczny, nietylko Straussa, przypomina dawną operę koncertowym rodzajem muzyki, choć styl i środki uległy, naturalnie, całkowitej zmianie. Mam tu na myśli przedewszystkiem orkiestrę. „Intermezza“ młodych włochów są najczęściej zupełnie niedramatyczne i zastępują to, co kompozytor dramatyczny dać nam powinien. Główną wadę nowoczesnego stylu dramatycznego widzę w braku charakterystyki poszczególnych partji do śpiewu. W operach Straussa np. (choć zarzut ten nietylko i niegłównie jego spotyka) istota melodji „Salome“ i „Elektry“ nie różni się; w każdym poszczególnym dramacie osoby nie stanowią typów melodyjnych, któreby odróżniały się od siebie tak jasno, jak ludzie, występujący na scenie.

Nie można porównać tego z „Fletem zaczarowanym“ lub „Figarem“ Mozarta. Ściśle określony styl muzyczny stanowi i tu ogólne tło, ale jak charakterystycznie odcinają się na niem pojedyncze postacie! Strauss bywa bardzo charakterystyczny w pojedyńczych szczegółach, w całości jednak wszystkie jego postacie mówią pokrewną mową. Jeżeli zaś chodzi o podniecenie i bezpośrednio zmysłowe oddziaływanie, posiadają one prawdziwe cechy teatralne. Tem różni się nowszy styl muzyczny od kompozytorów dawniejszych, którzy przemawiali ze sceny w sposób oratoryjny, albo zbyt liryczny, albo przestarzało formalistyczny, albo nudny i trywialny.

Prowadzi to do drugiego określenia, które zwykle łączy się z pojęciem muzyki dramatycznej. Dramatyczną nazywamy każdą muzykę, która dzięki silnym i łatwym efektom, wywołuje w naszej duszy dość określone pojęcia obrazu, albo uczucia. W tem znaczeniu mówimy o dramatycznej (Brahms—tragicznej) uwerturze, dramatycznej symfonji (Rubinstein) a nawet dramatycznym kwartecie smyczkowym (Smetana „Z mojego życia“). Z tego punktu widzenia jest Ryszard Strauss nieraz dramatyczniejszy w swych poematach symfonicznych, niż w operach. W „Śmierci i wyzwoleniu“ przedstawia gorączkowe majaczenia umierającego, w „Don Quichocie“—walkę ze stadem baranów, w „Till'u Eulenspiegel“—stracenie łotra, w „Życiu bohatera“—dziką wrzawę wojenną, w symfonji „Domestica“ układanie do snu rozkapryszonego dziecka, a następnie budzenie się rodziny; Strauss przypomina i wywołuje w tych dziełach efekty sceniczne. Dawniejsza muzyka również używała podobnych środków. Symfonja pastoralna, Zaproszenie do tańca i Concertstück Webera, Fantazje fortepianowe Schumanna, pieśni Hugona Wolfa posiadają wyraźnie dramatyczne zabarwienie. Pieśń nowoczesna wogóle, począwszy od „Króla Olch“ Schuberta, pozostaje wskutek swego subjektywizmu w ścisłym stosunku z scenicznym wyrazem muzycznym. O ile wyraz ten jest przesadny, lub zbyt powierzchowny, nazywamy go te-

atralnym, określenie to równa się najgorszym zarzutom w pewnych warunkach, np. w muzyce kościelnej. Wartoby nadać ściślejsze określenie temu drugiemu rodzajowi dramatyczności, chociaż prawo obywatelstwa zyskało już dawno. Muzyka powinna nazywać się dramatyczną wtedy tylko, jeżeli służy do zilustrowania dramatu. Czyż muzyka, pisana dla sceny, nie posiada sama w sobie cech charakterystycznych, któreby różniły ją od niedramatycznej, oprócz słów tekstu, akcji i t. d.? Przeciwieństwa, jakie wykazują prawdziwie stylowe dzieła obu rodzajów, przeczą temu zdaniu. W naszych czasach gorączkowa chęć nowatorstwa zaciera granice pojedyńczych rodzajów sztuki, narażając na zatratę szlachetnego poczucia stylu. Społeczeństwo i sfery artystyczne zajmują się głównie teatrem, nic dziwnego, że wyraz dramatyczny znajdujemy nietylko w muzyce orkiestralnej, lecz i w kameralnej, w pieśniach i innych formach muzyki koncertowej—nawet w muzyce kościelnej.

Tłumaczyła z niemieckiego Aniela Rytłówna.

Jerzy Fryderyk Händel.

(W 150 rocznicę śmierci)

Wielki twórca „Mesjasza" ujrzał światło dzienne w Halli (miasto w Saksonij, liczące obecnie 180 tys. mieszkańców) 23 lutego 1684 r. Ojciec Jerzego, pierwotnie cyrulik i chirurg, a następnie tajny kamerdyner dworu brandeburgskiego, będąc sam karjerowiczem, marzył, aby synowi dać wyższe wykształcenie ogólne i ułatwić mu drogę do zajęcia wysokiego stanowiska w hjerarchji państwowej; w tym też celu przeznaczył go na prawnika. Talent do muzyki zdradzał mały Jerzy w samem zaraniu swej młodości i czul się najszczęśliwszym gdy mógł ukradkiem wymknąć się na poddasze i tam „rozkoszować się" dźwiękami starego klawikordu. Ojciec Jerzego ignorował zapał syna i był przeciwnym kształceniu go w kierunku muzycznym. Dopiero wpływ księcia Weissenfeldu, który, usłyszawszy grę na organach 8-letniego wówczas Jerzego, olśniony był jego muzykalnością — oddany był pod kierunek organisty Zachau w Halli i rozpoczął prawidłową naukę gry na organach i clavecinie, zaznajamiając się przytem z początkami nauk teoretycznych. (Sam zaś uczył się oprócz tego gry na skrzypcach i oboju (ulubiony instrument Händla) Mając 10 lat napisał 6 sonat na 2 oboje z towarzyszeniem basu. O kompozycjach tych wyraził się Händel na starość: „Ich komponierte damals wie der Teufel, am meinstein für die Oboe, die mein Lieblingsinstrument war". W 11 roku życia Händel przedstawiony zostaje na dworze kurfursta w Berlinie, a improwizacją na organach oraz znajomością generał basu zaimponował nadwornemu pianiście, Arioście i kompozytorowi włoskiemu, Benonciniemu. Ówczesny kurfürst Fryderyk III (późniejszy król Fryderyk I) chciał wysłać Jerzego na własny koszt na dalsze studja muzyczne do Włoch, oparł się temu jednak ojciec Jerzego, który — nie odstępując ani na chwilę od swego postanowienia — chciał zobaczyć syna z dyplomem uniwersyteckim w ręku. I chociaż w rok potem umarł tajny kamerdyner brandeburski, woli jego stało się zadość, i Jerzy po ukończeniu szkoły łacińskiej wstąpił w r. 1702 na uniwersytet w Halli, pracując jednocześnie nad muzyką. Jako student uniwersytetu był nawet przez pewien czas organistą przy jednym z tamtejszych kościołów protestanckich. W r. 1703 opuszcza uniwersytet i udaje się do Hamburga, ówczesnego środowiska życia muzycznego Niemiec. Nęciła go tam chęć zapoznania się z pierwszą stałą operą niemiecką i z jej przedstawicielami (Theil'e, Keiser, Mattheson). W Hamburgu zawarł przyjaźń z Matthesonem (śpiewak, statysta, kompozytor, dyrygent, literat, organista etc.).

Dzięki Metthesonowi, Händel mógł wkrótce zapracować udzielaniem lekcji, po niedługim zaś czasie zajął miejsce drugiego skrzypka w orkiestrze operowej. Przyjaźń dwojga przyjaciół trwała zaledwie rok i zakończyła się starciem na szpady*). Dla opery

*) Händel został następcą Matthesona, jako clavecinista orkiestry teatralnej. Podczas przedstawienia opery Matthesona „Kleopatry", w której tenże śpiewał partję Antoniego, Händel spełniał swoją rolę akompanjatora. W akcie 3 (po śmierci... na scenie) zjawia się w orkiestrze M. i proponuje Händlowi ustąpienie mu miejsca przy clavecinie. Otrzymawszy odpowiedź odmowną, doszło do ostrej wymiany słów, zakończonej pojedynkiem.

„wolnego miasta" napisał Händel cztery opery z tekstem niemieckim z domieszką — wedle zwyczaju— tekstu włoskiego: „Almira" (wystawiona po raz pierwszy w r. 1705 i wznowiona w Hamburgu w r. 1878), „Neron" (1705), „Florindo" i „Dafne" (1708 r.; dwie te opery stanowią jedną całość, ze względu jednak na długość, rozdzielił je Händel na dwie części). Największem uznaniem cieszyła się „Almira" Zazdroszcząc tego powodzenia Händlowi, Keiser — ówczesny kierownik opery — napisał również „Almirę" i „Nerona", a opery Händla pod tym samym tytułem usunął z repertuaru. Po upadku Keisera nowy dyrektor opery zamówił u Händla „Florinda i „Dafne". Nie czekając wystawienia tych dzieł, Händel opuścił Hamburg, i w r. 1707 spotykamy go w kraju, „gdzie cytryna dojrzewa". Podczas pobytu w Hamburgu napisał również „Mękę pańską podług Św. Jana", lecz dzieło to na równi z operami nie należy wcale do wybitnych (w dziełach tych znać wpływ Keisera).

Wyjazd Händla do Włoch nastąpił na propozycję księcia Gustawa de Medici, obecnego na przedstawieniu w Hamburgu „Almiry". Pod niebem południa spędził Händel 3 lata (1707—1710) a czas ten należy do najszczęśiwszych dni życia mistrza. Młody, wolny od trosk, urodziwy kompozytor i wirtouz gry na organach i clavecinie odbywa pochody tryumfalne po wielkich miastach najpiękniejszego kraju Europy, witany wszędzie przez artystów, mecenasów sztuki, a nawet — jak chcą bjografowie — przez kobiety. Tu mistrz otrząsnął się z suchych formuł, nabytych w szkole północno—niemieckich kontrapunkcistów i organistów, odczuł konieczną obecność w muzyce plastyczności i realizmu, poznał i ocenił piękno swobodnie płynącej melodji, przyswoił sobie przytem sztukę umiejętnego pisania na głosy ludzkie, i pod tym względem okazał się w przyszłości mistrzem genialnym.

Jesienią roku r. 1707 wystawił we Florencji operę „Rodrigo", a w początkach r. 1708 grano już w Wenecji drugą jego operę z tekstem włoskim p t. „Agrypina", napisaną w Rzymie. Tam również napisał dwa oratorja: „La resurezzione" i „Il trionfo del tempo e del Disinganno". Pierwsze wykonane było w akademji „Arkadja" (Accademia degli „Arcadi" — stowarzyszenie artystyczne założone w Rzymie w r. 1690 w celu zrzeszenia poetów i muzyków. Członkowie tego stowarzyszenia, w liczbie których byli królowie i papieże, przybierali imiona pasterzy greckich), a drugie u kardynała Ottoboni'ego w Wenecji. W Wenecji poznał Antoniego Lotti a przedtem jeszcze w Rzymie Aleksandra i Dominika Scarlattich i Corelli'ego. Wpływ koryfeuszów sztuki włoskiej odbił się na utworach Händla, pisanych we Włoszech. Podczas pobytu w Wenecji zawarł znajomość ze Steffanim, nadwornym kapelmistrzem hannowerskim i za namową tegoż przyjechał do Hannoweru. Tu Steffani podał się do dymisji i przedstawił kurfürstowi na swoje miejsce Händla.

Przed przyjęciem nowego stanowiska Händel uzyskał urlop i odwiedził Anglję. W Londynie, po krótkiej epoce rozkwitu opery narodowej (zamarłej z chwilą zgonu wybitnego jej przedstawiciela Purcella † 1695) i po wyparciu ze sceny języka angielskiego, zaczęło się panowanie opery włoskiej. Händel spotkał się w stolicy Anglji z nadzwyczajnem uznaniem, które, po wystawieniu opery włoskiej „Rinaldo" (24 lutego 1711), napisanej specjalnie dla tamtejszej opery (w przeciągu 14 dni) przeszło w entuzjazm.

(*D. n.*),

O Mikołaja Gomółkę i jego psalmy.

(Pro domo mea).

Szanowna Redakcjo.

Znaną jest moja „polemika" z recenzentem „Kurjera Warszawskiego", p. Polińskim, w sprawie psalmów Mikołaja Gomółki, wydanych w r. 1580. Pragnąłem przeprowadzić ją nietylko w ramach kulturalnej przyzwoitości, która nakazuje być w wyrażeniach przyzwoitym i objektywnym, w rozumowaniu posługiwać się ściśle naukowością i gorącem ukochaniem prawdy i godności: miałem więc na myśli polemikę, jaką na porządku dziennym spotyka się u obcych — polemikę, w której nie osoby, walczące o prawdę, lecz właśnie dążenie do bezwzględnej prawdy odgrywa absolutnie pierwszą rolę. Tymczasem p. Poliński nietylko nie zbliżył się do wymogów

naukowej godności, lecz starał się jaknajbardziej oddalić się od niej, mięszając wręcz świadome kłamstwo z wyrazami ordynarnymi, sądząc równocześnie, że to jest jedyna droga do „wygrania sprawy“. Udowodnić analfabetyzm muzyczny p. Polińskiego miałem niejednokrotnie sposobność. Jeżeli się utrzymuje jeszcze w swem mniemaniu wśród naszej „kultury“, to tylko dzięki niezłomnie dziewiczemu jej stanowi i dzięki pobłażliwości wydawców „Kurjera“. Lubię otwartość: wyznaję zatem, że pod tym względem ma p. Poliński absolutną wyższość nade mną. Ponieważ „Kurjer Warsz.“ nie jest pismem muzycznem, w którem udowodniłbym jego recenzentowi, że 1) jest analfabetą, 2) walczy przekręcaniem faktów, aby tylko wydać się wobec czytelników „Kurjera“ lepszym, niż jego reputacja — do tego nawet nie dopuściłaby ze zbyt jasnych powodów redakcja „Kurjera“ — przeto postanowiłem odbyć ostatnią kampanję na łamach „Młodej Muzyki“, jako pisma fachowego, przyczem dodaję, że jeśli wogóle kiedykolwiek będę jeszcze zaszczycał polemiką p Polińskiego, to li tylko ze względu na demaskowanie stałej jego metody kłamliwej, która już nieobliczalne szkody przyniosła i artystom i czytelnikom jego „duchowych“ „ekskrementaljów. Jest to bądźcobądź obowiązek ludzi fachowo wykształconych, aby bronili ideału bezwzględnej prawdy przed fałszerzami.

Tendencje moje są tu jasno sformułowane, a zarzuty silne: udowodnić te ostatnie — to mój obowiązek. Ograniczam się zaś wyłącznie do wypadku z psalmami Gomółki, nie mogąc jednakże poprzednio pominąć *tych osobistych* uwag, których użył p. Poliński celem „argumentacji“ swych wywodów. Są zaś one bardzo charakterystyczne dla jego potężnej „duchowej“ organizacji.

* * *

W artykule swoim p. t. „Mikołaj Gomółka“ („Kurjer Warsz.“ № 66 z 7 marca 1909) pisze p. Poliński między innymi:

„Nasi pseudo-krytycy nietylko nie odzywali się o nim z należnem uznaniem, ale nawet występowali przeciw mnie za to. że pierwszy u nas zaznaczyłem stanowisko Gomółki, jako kompozytora narodowego w „Dziejach muzyki polskiej.“ P. Jachimecki wyraził się zabawnie, że Gomółka pisał psalmy na wzór... *frottoli* lub *villaneli*, i przypisuje mu poddawanie się wpływom najrozmaitszym. Ile słów, tyle w nich fałszu. Przedewszystkiem włoska *frottola* była pieśnią świecką z tekstem żartobliwym, nierzadko zbyt swawolnym (gdy ja mówiłem o muzykach i muzyce religijnej), a powtóre na wiele lat przed Gomółką już wyszła była z użycia. A gdyby nawet pisał psalmy w stylu *frottoli* i *villaneli* (co jest nieprawdą), to nie mógłby jednocześnie pisać w duchu bardzo surowych w stylu psalmów Goudimela (w duchu chorałów protestanckich), jak, zbijając sam siebie, twierdzi tenże krytyk.

Drugi z krytyków krakowskich, p. Chybiński, poszedł jeszcze dalej, aniżeli p. Jachimecki, którego naiwne zarzuty powtarza w swych elekubracjach i wogóle stara się go naśladować. Ten wprost odmawia talentu Gomółce i drwi z niego, a memu zapewnieniu, że w psalmie 141 są ładne „imitacje w formie podwójnego kanonu“, zaprzecza stanowczo. Tymczasem w tym psalmie (takt 5 od końca) znajdują się owe imitacje kanoniczne, między altem a basem, oraz sopranem a tenorem (przy słowach: „Niech ci za wieczorną dziś obiednią stanie“). Lubo panu Chybińskiemu dużo jeszcze brakuje do tego, co dobry krytyk umieć powinien, mimo to ani na chwilę nie wątpię, że gdyby miał był ów psalm w ręku, nie byłby się wyrwał z tak mocno kompromitującem go zaprzeczeniem, które jawnie dowodzi, że pisał swą krytykę, jak się pisze paszkwile, ze złą wolą, nie przejrzawszy nawet psalmów Gomółki

I kilku innych krytyków (!?), wychowanych w Niemczech, zdeprawowanych przez wstrętny kosmopolityzm, więc już niezdolnych do odczucia narodowości w muzyce naszej (którą zresztą utożsamiają naiwnie z melodjami i rytmami tanecznemi muzyki ludowej), również nie pojmuje odrębności stanowiska, jakie Gomółka w dziejach muzyki naszej zajmuje.“

Widząc w tem szereg pospolitych kłamstw, naruszających dobrą wiarę czytelników „Kurjera“, napisałem odpowiedź następującą: „Szanowny Redaktorze! W artykule p. A. Polińskiego p. t. „Mikołaj Gomółka“ (patrz „Kurjer Warszawski“ Nr. 66 z d. 7-go marca) umieszczonych jest kilka uwag, dotyczących mojego stanowiska względem Mikołaja Gomółki i jego psalmów z r. 1580. Ponieważ uwagi te zawierają rzeczy przeciwne rzeczywistości wyrażenia, przeto zmuszony jestem do następującej odpowiedzi: 1) Nie powtarzam nigdzie „naiwnych elukubracji“ p. Jachimeckiego, dotyczących Gomółki, i wcale nie „staram się wogóle naśladować go“, skoro zdanie moje o Gomółce jest zgoła i wręcz przeciwne poglądom dr. Jachimeckiego. 2) Wcale nie odmawiam i nigdy nie odmawiałem talentu Gomółce, natomiast zgodnie z p. Polińskim, stwierdziłem u niego brak porządnej wiedzy i dojrzałej faktury. 3) Nie zgodziłem się bynajmniej na zdanie p. Polińskiego, jakoby psalm 141 Gomółki zawierał „imitacje w formie podwójnego kanonu“, i nie zgodzi się z tem zdaniem nikt, kto wie, że imitacje kanoniczne, zachodzące w środku utworu, nie są równoznaczne z formą kanonu, który, jako taki, z natury rzeczy musi przeprowadzać imitacje od początku do końca utworu, nie zaś w jego cząstce, jak to jest właśnie w psalmie 141 Gomółki. 4) Żądać muszę od p. Polińskiego dowodu, iż w istocie „nie miałem w ręku onego psalmu“, tak, jak ja muszę tu udowodnić p. Polińskiemu, że jego zarzuty, czynione p. Z. Jachimeckiemu (że psalmy Gomółki nie są wzorowane na włoskich, świeckich wówczas formach frottoli i willaneli), są niemal dosłownem przytoczeniem (bez podania źródła) identycznych moich zarzutów, uczynionych dr. Z. Jachimeckiemu w „Przeglądzie Powszechnym“ (Kraków 1907, zeszyt październikowy), „Ateneum Polskiem“ (Lwów 1908, zeszyt czerwcowy) i „Nowej Gazecie“ (Warszawa 1907, jeden z numerów z czerwca lub lipca). 5) Od zarzutu zaś, że mi „dużo jeszcze brakuje do tego, co dobry krytyk umieć powinien“, uwalnia mnie to, iż obok dwuletnich studjów nad teorją muzyki u prof. Ludwika Thuillego w Monachjum, osiągnąłem stopień akademicki na wydziale filozoficzno-muzycznym uniwersytetu monachijskiego, którego celem jest zdobycie wiedzy wyższej, niż potrzebuje krytyk, bo naukowej wiedzy muzycznej.“

Dałem więc odpowiedź prostą i jasną, nie ulegającą najmniejszej wątpliwości i co do słuszności i co do tendencji, odpowiedź wolną od cienia „odstrzeliwania się“ jakiemikolwiek osobistemi uwagami. Wszak każdy mi to przyzna Nie sądziłem jednakże, iż udowodniając p. Polińskiemu uprawianie kłamstwa celem pokrycia wykrytych niejednokrotnie przeze mnie kompro-

mitujących braków jego „wykształcenia“ muzycznego, potrącę o coś, co cuchnie. A taka woń rozeszła się z następującej „repliki“ p. Polińskiego:

„1) W krytyce, a raczej paszkwilu p. Chybińskiego, zamieszczonym w „Sfinksie“ (r. 1908, zeszyt 1), wyczytałem wiele tych samych, prawie dosłownie przytoczonych zarzutów, jakie znajdowały się w krytyce moich „Dziejów muzyki polskiej“, drukowanych wcześniej przez p. Jachimeckiego. Np. nieznalezienie imitacji w psalmie Gomółki, albo mniemanie, że portret Szamotulskiego podałem za robotę Rafaela, choć miał objaśnienie, że to falsyfikat Oleszczyńskiego, itd. Kto takie powtarza zarzuty, widocznie nie sprawdzane, tego chyba wolno nazwać naśladowcą nawet lekkomyślnym. 2) We wspomnianym paszkwilu p. Ch. pisze: „Gomółka był najoryginalniejszym z całej plejady ówczesnych mistrzów europejskich—twierdzi z patosem p. Poliński. — Poczciwy Gomółka, który nie umiał napisać bez błędu ani jednego psalmu, a pocił się siarczyście nad mozolnem kleceniem (!?) czterogłosowej faktury, liczył w każdym kraju kulturalnym conajmniej tylu kolegów równej rangi, ile sam psalmów stworzył“ (t. j. 150!). Takie zdanie, znamionujące autora niedość jeszcze silnego w historji i teorji muzycznej, nie jest bynajmniej, według rozumowania p. Ch., dowodem, że odmawia on talentu Gomółce!... Ja sądzę wręcz przeciwnie: tak wyrażać się można co najwyżej o jakimś marnym organiście zaściankowym, nie zaś o pierwszym, chronologicznie, naszym muzyku narodowym! 3) W zarzucie p. Ch., że w psalmie 141 Gomółki niema wskazanych przeze mnie imitacji, widać nowy dowód ubóstwa jego wiedzy muzycznej. A toć pierwszy lepszy podręcznik encyklopedyczny byłby go pouczył, że w muzyce istnieją różne gatunki imitacji: ścisłe, powtarzające się w innych głosach bez zmiany od początku do końca, różne inne, oraz „krótkie, nierozwinięte“ (jak to wyraźnie w moich „Dziejach“ zaznaczyłem), a które dawniej zwano technicznie *imitatio partialis*. Ta właśnie ostatnia imitacja znajduje się u Gomółki w formie krótkiego, nierozwiniętego kanonu podwójnego. 4) Zarzut mój, że p. Ch. „nie miał w ręku psalmu 141“, był względnie komplementem. Nie przypuszczając bowiem, że nie zna się na kanonach (dziś już to przypuszczam), sądziłem, że jedynie na wiarę słów p. Jachimeckiego postawił tak mocno kompromitujące go zaprzeczenie. Ponieważ obecnie protestuje przeciw temu zarzutowi, cofam go najchętniej w formie wpierw podanej, a redaguję w następującej: Pan Ch. miał napewno w ręku psalm 141, a jeżeli nie znalazł w nim imitacji, to tylko z powodu, że się na niej nie poznał...

Twierdzenie pana Ch., że moje zarzuty, stawiane panu Jachimeckiemu, w sprawie rzekomego wzorowania się Gomółki na frottolach włoskich, są powtórzeniem, „bez przytoczenia źródła“, identycznych zarzutów, uczynionych p. Jachimeckiemu w tejże sprawie przez p. Chybińskiego, są, co najmniej, naiwne. Czy dlatego, że p. Ch. zrobił ten zarzut, to ja nie mogłem już postawić identycznego? A może p. Ch. w swojej zarozumiałości przypuszcza na serjo, że dopiero od niego dowiedziałem się o takiej drobnostce, jak frottola? Panie doktorze! Kiedy pan w latach młodzieńczych nie byłeś jeszcze pewny, czy frottola jest rośliną jadalną, czy też wyrazem muzycznym, ja już drukowałem o niej artykuł w „Wielk. encykl. ilustr.“ przed... *dziesięciu laty!* Są tam nawet wyrazy: „żartobliwy“, „światowy“ itd., które pan sobie przyswaja. Ztąd wniosek niezmiernie prosty, jeśli kto kogo mógł pouczyć o frottoli, to już chyba ja pana doktora, nie zaś przeciwnie. 5) Pewność p. Ch., że doktor muzyki większą posiada wiedzę — z racji owego stopnia — od krytyka, i że od zarzutu niekompetencji w sprawach muzycznych uwalnia go właśnie stopień doktorski, jest według mojego zdania objawem wyraźnym zarówno chorobliwej jego megalomanji, jak niezdawaniem sobie sprawy z zadań krytyki. Ja twierdzę inaczej: żeby zostać dobrym historykiem muzyki i krytykiem, trzeba mieć koniecznie... talent. Dla osiągnięcia stopnia doktora wystarczą dwuletnie studja w seminarjum muzycznem u jakiegoś szulmajstra. Talent i tu oczywiście pożądany, ale — niekonieczny. Zresztą, co już jest rzeczą zabawną, sam p. Ch. krytykując książkę p. Jachimeckiego („Nowa Gaz. 1907, № 143), znalazł w niej „wiele chwastow, których — jak się wyraża — doktoryzowany historyk muzyki nie popełnia“. Biedny Jachimecki, jego „nie uwolnił“ od zarzutów stopień doktora!..“

Oczywiście muszę z tych cuchnących—jak powiedziałem—zapachów oczyścić się. A więc:

1) p. Poliński *świadomie mija się z prawdą*, twierdząc, że zaprzeczam istnienia imitacji w 141 psalmie Gomółki — gdyż w pismach, w których umieściłem sprawozdanie o jego „Dziejach muzyki polskiej“ zaprzeczałem racji jego twierdzeniu, jakoby w tym psalmie znajdowały się „imitacje w formie *podwójnego kanonu*“ O *kanon* bowiem rozchodziło mi się, nie o imitacje. Czyż p. Poliński w istocie nie umie rozróżnić imitacji od kanonu? Widocznie — sądzi bowiem, że tak kompromitujące powiedzenia nie każdy zauważy. To samo dotyczy owego portretu Szamotulskiego, malowanego rzekomo przez Rafaela. Pierwszy z nich przyszedł na świat według p. Polińskiego w r. 1529, a więc w 4 lata po śmierci Rafaela. Czyż i ten nonsens, umieszczony w „Dziejach“ jest tak trudno zauważyć—zwlaszcza temu historykowi muzyki, który jako uczeń słynnego historyka *sztuki* prof. d-ra B. Richla był przy egzaminie ścisłym z umiejętności muzycznych egzaminowany również z historji sztuki?! Zresztą p. Jachimecki w swej krytyce w „Przeglądzie Polskim“ tylko zakwestjonował nieautentyczność owego Rafaela, ja zaś udowodniłem datami fałsz p. Polińskiego. I znowu p. Poliński używa prowokacyjnej nieprawdy, posądzając mnie o „naśladownictwo i to lekkomyślne“. Panie Poliński, czyż Pan w istocie nie czuje brzydoty takiego czynu?

2) Że Gomółka umiał niesłychanie mało, o tem będzie mowa poniżej. Tu zadowolnię się narazie stwierdzeniem, że o ile p. Poliński w istocie umiał dawniej (zapewne i teraz) rozróżniać *talent* od *wiedzy*, o tyle w tym razie — ponieważ rozchodzi się o jego... skórę — udaje naiwne niewiniątko i z mych wniosków co do niesłychanie małego teoretycznego przygotowania Gomółki wysnuwa *niezgodne ani razu z prawdą* twierdzenie, że odmawiam Gomółce *talentu*. Fakt ten *piętnuję*, jako walczenie niegodną bronią, w postaci świadomego wprowadzania w błąd czytelników „Kurjera Warszawskiego“. Czy zaś Gomółka był „pierwszym chronologicznie naszym muzykiem narodowym“, jak p. P. przypuszcza, o tem będzie w dalszym ciągu mowa. Owe podkreślanie *narodowego* elementu, którego w tym razie p. P. używa „ad captandam benevolentiam“ czytelników „Kurjera“, a które nie rozstrzyga o *dobroci* utworu, lecz jest tylko jego za-

barwieniem (utwór bowiem jakiś może być *narodowym*, ale mimo to napisanym błędnie) — otóż to podkreślanie jest tylko wybiegiem. To, że Gomółka był „narodowym", nie zmusi nikogo do zamilczenia, że umiał nietylko niewiele, ale i źle — co udowodnię.

3) „W zarzucie p. Chybińskiego, że w psalmie 111 Gomółki niema wskazanych przeze mnie imitacji—pisze p. Poliński—widać nowy dowód ubóstwa jego wiedzy muzycznej". Nowy dowód — przekręcania faktów przez p. Polińskiego, który dobrze wie, że nie o *imitacje* rozchodzi się, lecz o „imitacje w *formie podwójnego kanonu*". Zaś co do tego „ubóstwa mej wiedzy muzycznej", no, Panie Poliński, nie panu o tem wyrokować; wszak napisałeś pan w swej smutnej pamięci książeczce o „Bogurodzicy", że *jednogłosowe* melodje (a *taką* jest „Bogurodzica") były „pisane według zasad ówczesnego ***kontrapunktu***".

Nie byłoby mi dziwnem, gdyby p. Poliński napisał w jakiejś ze swych krytyk, że np. puzonista wydobywał z wprawą Burmestra najwyższe flażeolety. Powołuje się p. P. na encyklopedje, w których ma być mowa o ścisłych, „różnych innych" i—co najważniejsze w tym razie — „krótkich, nierozwiniętych" imitacjach. Nie p. Poliński, to pańska fantazja. Są imitacje ścisłe, swobodne oraz z augmentacjami i dyminucjami, ale o „krótkich i nierozwiniętych" *nigdzie* mowy niema, gdyż sam rozum wskazuje że i swobodnie i ściśle mogą być „krótkiemi i nierozwiniętemi", jeśli są *tylko* zaznaczone, ale jak długo nie ma kanonu podwójnego, tak długo niema mowy o „imitacjach *w formie* podwójnego kanonu", zwłaszcza jeśli są „krótkie i nierozwinięte". Są to tylko „imitacje kanoniczne", lecz nie „*forma* kanonu podwójnego". Sądzę, że p. Polińskiemu jest to obecnie rzeczą zrozumiałą. Zaś co do owej nazwy „imitatio partialis", to w istocie odwaga p. Polińskiego przechodzi granice kulturalnej przyzwoitości.

Z tupetem wprawdzie wzywa mnie p. Poliński, abym popatrzył do „pierwszego lepszego podręcznika encyklopedycznego", gdzie przekonam się, że istnieje rodzaj imitacji „krótkiej, nierozwiniętej", zwanej dawniej technicznie „imitatio partialis", i że „ta" właśnie ostatnia imitacja znajduje się u Gomółki w formie krótkiego, nierozwiniętego kanonu podwójnego." A więc popatrzmy np. do cytowanej często przez p. Polińskiego encyklopedji Mendla-Reissmana, na str 381. Czytamy: „Imitatio partialis oder periodica — die theilweise, periodische, *freie* Nachahnung; die nachahmende Stimme beantwortet nur einen Theil des Themas." Wie (może!?) p. Poliński, iż kanon jest *ścisłą*, a więc nie „wolną" („freie") imitacją; w psalmie Gomółki jest ścisła imitacja (kanoniczna, lecz nie kanon), a więc nie jest to „imitatio partialis". Oczywiście sens moralny: nim p. P. pouczy czytelnika, co to jest „imitatio partialis", musi się sam upewnić, iż powoływać się na podręczniki encyklopedyczne jest czasem rzeczą bardzo niebezpieczną. Nie przypuszczam bowiem (choć mógłbym), iż w tym wypadku p. Poliński wiedział wprawdzie, co to jest „imitatio partialis", lecz mimo to *świadomie* poinformował czytelników „Kurjera Warsz." fałszywie używanych (na wzór owych „zaściankowych organistów") wyrazów łacińskich dla nadania swym fałszom splendoru „wiedzy".

Przy tej sposobności chcę p. Polińskiego choćby na starość pouczyć nieco w zakresie historji muzyki polskiej.

Otóż po raz pierwszy spotykamy się w naszej muzyce z kanonem podwójnym w dziele Andrzeja Chylińskiego p. t. „Canones XVI" (1634), kórego tytuł podał p. Poliński w swych „Dziejach" na str. 125 fałszywie*)

Inny zaś wniosek z poprzednich wywodów wynikający brzmi: p. Poliński wprawdzie twierdzi, że u p. Noskowskiego uczył się kontrapunktu, no, ale chyba p. Noskowski nigdy mu nie powiedział, że jednogłosowe melodje pisano według zasad kontrapunktu, a co do podwójnego kanonu, to również nie przypuszczam, aby p. Noskowski fałszywie go poinformował.

4) Co do frottoli, to p. Poliński w istocie o niej zdaje się niewiele wiedzieć, gdy twierdzi, że to „drobnostka". Gdyby znał prace P. Wagnera, H. Riemanna i R. Schwartza, wtedy przekonałby się, że problem to jeszcze nie rozwiązany. Prywatnie jednak zwracam uwagę p. Polińskiego, że wkrótce pojawi się praca mego przyjaciela dra Caetano Cesari z Bolonji, wydawcy dzieł Morteverdiego, a na podstawie tejże pracy może poprawi to, co podobno napisał przed 10 laty w „Encyklopedji illustrowanej", gdy wypisując ze starych encyklopedji i Ambrosa to, co uważał za odpowiednie, dowiedział się, że frottola w istocie „nie jest — jak słusznie twierdzi — rośliną jadalną" lecz „wyrazem muzycznym". Jednakże i w tym wypadku musiał p. P. salwować swą powagę fałszem. Wykazałem mu, że broń którą walczył przeciw p. d-rowi Z. Jachimeckiemu, dopatrującemu się w psalmach Gomółki frottoli i vilanelli, jest bronią zapożyczoną u mnie.

Wskazałem na 3 moje prace, z których p. P. przejął prawie dosłownie to, co napisałem o poglądach p. d-ra Jachimeckiego.

W dodatku p. Poliński podał źródła z którego czerpał li tylko w tym celu, aby przed czytelnikami „Kurjera warsz." stanąć (bez ich wiedzy) w nieswoim rynsztunku. P. Poliński jednakże uniknął tej bardzo drażliwej sprawy i oświadczył wręcz, że posądzam go, iż ode mnie dopiero nauczył się, co to jest frottola. Chwytam jednak pana P. na gorącym uczynku i wręcz mu oświadczam (co już raz uczyniłem), że nie o frottolę się rozchodziło i rozchodzi, lecz o fakt że psalmy Gomółki nic nie mają w sobie z frottoli. *Tego* właśnie nauczył się p. P. *ode mnie*, czyli: *bez podania źródła przywłaszczył sobie moje naukowe argumenty i powtórzył je w „Kurjerze Warszawskim" w formie takiej, iż czytelnik tegoż pisma otrzymał wrażenie, jakby one tylko od p. P. pochodziły i jakby tylko on zauważył brak związku Gomółki z formą frottoli.* I to właśnie jest, co woń wydaje przykrą.

Wreszcie muszę p. Polińskiego zapewnić, że gdyby popracował nieco pod kierunkiem

---

*) Powinien brzmieć: „Canones XVI. iidem (nie: *eiden*) ad diversa, rectis contrariisque motibus toti in toto (nie: *tali*) in qualibet parte. Auctore R. P. F. Andrea (nie: Andre*ae*) Chilinscio Polono Ord. Min. Con. S. Francisci, Magistro Musices, & in Almo (nie Alm*a*) Patavji D. Antonii Templo Musicorum Praefecto" i t. d.

takiego „szulmajstra“ wzgl. takich „sulmajstrów“ jak ci, którzy w *Niemczech* osiągnęli stopień doktorów umiejętności muzycznych, wtedy przekonałby się, że tam „dwa lata“ nie wystarczą, jak *świadomie fałszywie* objaśnia swych czytelników w „Kurjerze“, że następnie nikt bez znajomości teorji i historji muzyki tego stopnia nie osiągnie, że po trzecie, ordynarnymi frazesami przeplatanymi deptaniem prawdy nikt nic w *nauce* nie zdziałał, że po czwarte, co innego jest dyletantyzm a co innego *metoda* naukowa, że wreszcie można w bibljotece posiadać mnóstwo manuskryptów, wiedzieć kto, gdzie i kiedy na świat przyszedł zmarł i co napisał, lecz mimo to nie być historykiem muzykiem.

Na koniec mała prośba do p. Polińskiego: oby nigdy nie starał się dać mi dalszych sposobności do wykazania mu poprzednio wyłuszczonych brzydkich rzeczy.

Przejdźmy do 141 psalmu Gomółki.

Sądząc, że najlepszym dowodem będzie, jeśli Gomółka sam przemówi, podaję ten psalm w całości, przyczem cytelnik przekona się, że tego psalmu nie zna — p. Poliński, skoro twierdzi, że owe imitacje zaczynają się w takcie 5 od końca — powinien bowiem był zauważyć, że początek ich jest zawarty w takcie *szóstym*. Psalm ten będzie zarazem typowym okazem, udowodniającym, iż nie popełniłem żadnego błędu, twierdząc, że Gomółka mozolił się nad klejeniem czterogłosowej faktury. *Dr. Adolf Chybiński.*

(D. n.).

KORESPONDENCJE.

Moskwa, w marcu.

(Ruch teatralno-operowy. — Zjazd reżyserow. — Wystawa teatralna. — Ze szkoly muzycznej przy Tow. Filharmonijnem. — Muzyka kameralna. — Koncerty: Kubelika, Sliwińskiego, Eneri i Auera. — Wieczór Mickiewicza, Matejki i Chopina. — Varia.

Prócz „Artystycznego“, „Małego“ i „Korsza“, które już sobie zdobyły uznanie u ogółu, Moskwa posiada wiele innych teatrów, zupełnie pomyślnie operujących na inowacjach. Do tych ostatnich, złotodajnych, należy „Wielki Człowiek“ p. Kołyszki, wystawiony w teatrze „Orion“, zresztą zadowalająco pod względem wykonania i wystawy samej sztuki. Charakterystyka życia „sfer“ i „tłumu“ i ich stosunek do wszelkich objawów, jakie miały miejsce za cały przeciąg ruchu wolnościowego w Rosji, złożyły się na pierwszy pamflet polityczny, ujęty w formę ciętej satyry, a miejscami w błyskotliwy feljeton. Kategoryczne zaprzeczania autora, że „Wielki Człowiek“ to nie portret hr. Wittego, nie odniosły pożądanego dlań skutku, gdyż ogół mu nie wierzy i na zabój leci oglądać „bohatera“ dni wolnościowych.

„Internacjonalny“ odwiedziły dwie trupy: bracia Adelhejm'owie po raz pierwszy wystawili „Króla“ Juszkiewicza, uczciwie przez cenzurę skrojonego, a francuska trupa Michajłowskiego teatru z Petersburga dała cały szereg przedstawień francuskich. Obie trupy cieszyły się dużem powodzeniem.

Przestarzałe „Dziewice Orleańskie“ et Comp. na jakiś czas zmieniła „Bajka zimowa“ Goldmarka, bardzo starannie po raz pierwszy wystawiona w „Wielkim“. Sympatyczne przyjęcie „Bajki zimowej“ przez ogół zapewnia jej trwalsze utrzymanie się w ubogim repertuarze opery tutejszej.

Ruch teatralny ma do zaznaczenia jeszcze odbywający się tutaj zjazd reżyserów. Udział w zjeździe, prócz reżyserów, bierze cały miejscowy świat literacki i artystyczny. Pierwsze posiedzenie zagaił p. Niemirowicz-Danczenko, i w pięknej przemowie złożył hołd zmarłym reżyserom a także osobom zasłużonym na niwie teatralnej. Jednocześnie ze zjazdem otwartą została wystawa teatralna. Okazale się prezentują: modele scen ludowych, teatru marjonetek, rysunki i szkice do dekoracji, wydawnictwa teatralne, fantazyjne kostjumy i „artystyczne wystawy“ do „Hamleta“, „Carmen“ i „Elektry“. Na pierwszych posiedzeniach poglądy na teatr rozdzieliły uczestników zjazdu na dwa przeciwne obozy: na zwolenników kierunku „Artystycznego“ i na zdeklarowanych jego przeciwników. Zapowiedziano wiele odczytów. Na jednem z najbliższych posiedzeń wypowie swe „Credo“ reżyserskię p. Stanisławskij. Ogólne rezolucje zjazdu podam w następnej korespondencji.

Ze względu na dyrygentów i solistów programy kilku koncertów muzyki symfonicznej były interesującymi. Dyrygowali koncertami pp.: Rachmaninow (4/I), Kunwaldt z Berlina (24/I) i Otton Lohse (25/II). Wystąpili na tych koncertach w charakterze solistów: Rachmaninow (fortepian), Lipkowska i Parks (śpiew kolor.) i Beklemiszew (fortep.). Na program tych koncertów złożyły się: symfonja i koncert fortep. Rachmaninowa, „Don Juan“ R. Straussa, VII Symfonja Beethovena, „Meeresstille und glückliche Fahrt“ Mendelssohna, „Vorspiel und Izoldas Liebestod“ R. Wagnera, uwertura „Oberon“ Webera, Symfonja D-dur Haydna, uwertura „Sakuntala“ Goldmarka, koncert fortep. d-mol Rubinsteina i „Temat i warjacje z 3 sonaty“ na orkiestrę — Czajkowskiego. Największych owacji

ze strony publiczności doznał p. Rachmaninow. Interesującym był również koncert (6/II) uczniów Szkoły Dramatyczno-muzycznej Tow. Filharmonijnego pod dyrekcją p. Brandukowa. Wysoki poziom artystyczny wykazały klasy skrzypiec, fortepianu, wiolonczeli i śpiewu. Z licznych numerów, jakie złożyły się na program tego koncertu, najlepiej wykonane były IV Symfonja Mendelssohna (orkiestra uczniowska), „Rondo capriccioso" Saint-Saënsa i koncert Mendelssohna na skrzypce, preludjum z VI sonaty Bacha (wykonane rytmicznie przez komplet skrzypków (10 osób) unissono), koncert wiolonczelowy Haydna i „Arja" Bacha (unissono 10 wiolonczeli), koncert fortepianowy a-mol Griega i Es-dur Liszta. Publiczność solistom i solistkom nie szczędziła uznania i pochwał, a dyrektora obdarzyła kwieciem. Nadmienię tutaj, że profesorem wyższej klasy skrzypiec w tej szkole jest polak, p. Grygorowicz, uczeń Joachima, artysta w całem znaczeniu tego słowa, koncertujący z wielkiem powodzeniem w Rosji (warto, żeby i Warszawa się z nim zapoznała!).

Koncerty muzyki kameralnej odbyły się 3/I i 8/II. Na pierwszym p. Rachmaninow wystąpił ze swoją nową sonatą, a drugi wieczór poświęcony był utworom kameralnym Mendelssohna.

Z innych koncertów największem powodzeniem cieszyły się: 3 koncerty Jana Kubelika ostatni (czwarty z rzędu) koncert Józefa Śliwińskiego (22/II) i koncert 11-sto letniej pianistki-kompozytorki Ireny Eneri z udziałem z pięć razy starszego od niej artysty-skrzypka, prof. Auera z Petersburga (27/II).

Wieczór 14/I poświęcony był kulturze polskiej. Trzy imiona: Mickiewicz, Matejko i Chopin — ściągnęły do sali Muzeum Politechniki liczny zastęp słuchaczy. P. A. Lednicki streścił w pięknych słowach ogólną charakterystykę kultury polskiej. Szeroko i długo mówił o Mickiewiczu prof. Wesołowski. O Matejce mówił p. S. Noakowski, demonstrując jego dzieła niknącymi obrazami. Pan Koczetow (przełożony Szkoły Filharmon.) mówił o Chopinie, o stosunku spółczesnych i historji do niego, o znaczeniu jego pośród innych przedstawicieli epoki romantycznej w muzyce. W odczycie prelegent podkreślił najsilniej charakter narodowy twórczości Chopina w jego mazurkach i polonezach. Chopin „ilustrowany" (w myśl życzenia prelegenta: „A teraz Chopin niech sam do nas przemawia"), w interpretacji p. Pachulskiego nie przemówił wcale... Wieczór, tak pięknie rozpoczęty mową p. Lednickiego, stopniowo tracił na swej powadze i może być zaliczonym jedynie do sympatycznych, a nie do udatnych „wykładów z historji sztuki i literatury".

Bawił tutaj (od 5/II) kilka dni znakomity wirtuoz na kontrabasie, p. S. Kussewickij, w celu wynajęcia Wielkiej sali Szlacheckiej na 8 koncertów symfonicznych, które tu zamierza urządzić. Z wiosną r. b. opera rosyjska i balet udają się z p. Dziagilewym, znanym impresarjo, na gościnne występy do Paryża z repertuarem baletu: „Rajmonda" Glazunowa, „Pawilon Armidy" A. Benois, „Noce egipskie" Areńskiego i „Uczta górą" (pseudonim). Redaktorem „Rocznika teatralnego" („Tieatralnyj jeżegodnik") został baron Drizen. Reforma pisma ma polegać na tem, że ukazywać się będzie ono 8 razy do roku i ma ilustrować ruch teatralny nie tylko Rosji ale i całego świata. Współudział w pracy przyrzekły najwybitniejsze siły miejscowe i zagraniczne. Pomiędzy 30/III i 11/IV zapowiedziane są 4 wieczory tańca plastycznego Izadory Duncan w „Artystycznym". — 12 melodji Musorgskiego, dotychczas nie wydanych, kupił na własność bibliotekarz opery paryskiej, p. Mahlerbe. — Na 1/IV zapowiedziany jest pod dyrekcją Artura Nikischa koncert symfoniczny.

Heljos.

P. S. Wszystkie daty w niniejszej korespondencji podane są podług starego stylu.

Kijów, w końcu marca.

(Koncert Korolewicz-Waydowej i pianisty Dąbrowskiego. — Piąty koncert symfoniczny. — Recital fortepianowy Ireny Eneri).

Dnia 22 marca mieliśmy przyjemność słuchać śpiewu p. Janiny Korolewicz i gry prof. Dąbrowskiego. Program wokalny wypełniły arje z oper: Puccini'ego, Meyerbeer'a, Verdi'ego oraz pieśni kompozytorów polskich z Paderewskim na czele. P. Korolewicz, znana w Kijowie z gościnnych występów w operze (przed paru laty) i tym razem (choć na estradzie) doznała serdecznego przyjęcia. Silny, o obszernej skali głos p. K. brzmiał donośnie (szczególnie na fermatach). Arja z op. „Manon" była odśpiewana z wyjątkowem zrozumieniem i dobrą dykcją. O „bisy" nie dawała się p. K. zbytnio prosić i śpiewała cały szereg ulubionych pieśni Niewiadomskiego i Moniuszki. Prof. Marjan Dąbrowski w pierw-

szej części programu grał „Melodję“ Glucka-Sgambati'ego i „Gavotta“ z warjacjami Rameau. Obie kompozycje wykonał p. D. stylowo, warjacje zaś w gawocie frazował świetnie. W drugiej części koncertu p. Dąbrowski wykonał „Balladę“ g-mol Chopina W balladzie tej potrafił p. D. ująć słuchacza głęboką ekspresją wykonania i szczerym polotem artyzmu. Na uwagę zasługuje świetna pedalizacja ostatniej części (*presto*) Ballady. Będąc przez parę lat pod kierunkiem prof. Leszetyckiego, p. Dąbrowski nabył wszystkie zalety metody tego znakomitego pedagoga, a więc: wyrobienie techniki palców, różne sposoby uderzenia, wreszcie lekkość gry w oktawach i biegnikach. Na usilne (powiem—nieumiarkowane) żądanie ze strony wielbicielek-uczennic p Dąbrowski odegrał parę rzeczy Leszetyckiego, Schumanna i Rubinsteina.

Dnia 25 marca odbył się piąty i ostatni w sezonie koncert symfoniczny. Koncertem tym komisja teatralna (pod kierunkiem artystycznym p. Tutkowskiego) zakończyła cykl koncertów abonamentowych. Tym razem dyrygował, mniej niż przeciętnej miary, kapelmistrz, p. Czerepnin. Cudna Symfonja czwarta Beethovena prowadzona była niepewnie (w tempach) i bez kolorytu. Lepiej dyrygował p. Czerepnin własną „Suitą baletową“. Utwór ten, wielce oryginalny w pomysłach instrumentacyjnych, zjednał kompozytorowi huczne oklaski. Za to w dwuch utworach Liadowa: „Tajemnicze Jezioro" (obraz symfoniczny) i w „Intermezzo“ p. Czerepnin nie potrafił wydobyć z orkiestry (pierwszorzędnej pod względem sił składowych) odpowiednich odcieni w frazowaniu, nastroju i wyrazie. Solistką była harfistka, p. Fallada, która muzykalnie i z dużą wprawą odegrała koncert Zabla. Szkoda tylko, że p. Czerepnin (znając arfę, jako instrument natury subtelnej) nie starał się towarzyszyć nieco dyskretniej, co spowodywało często zagłuszanie solistki. Wreszcie dnia 29 odbył się drugi i ostatni recital fortepianowy Ireny Eneri. Młodziutka pianistka-kompozytorka (napisała do 80 op.!) z prawdziwym artyzmem wykonała olbrzymi program muzyki klasycznej i nowoczesnej. Trzecią część programu poświęciła własnym kompozycjom. Dziewczynkę tę istotnie nazwać można „cudownem dzieckiem": gra na fortepianie, jak wirtuoz skończony. Nie zdarzyło się jej ani razu chybić w rzucie ręki, lub w jakimś szybszym pasażu. Przeciwnie, wszystko się jej udawało tak wybornie (nawet Etiuda cis-mol i Berceuse Chopina), że nieskalana pod względem czystości jej gra ogólny wzbudziła podziw. Gdyby mała Irena nie wykazała nic więcej, prócz sprawności technicznej i umiejętności frazowania, mielibyśmy prawo uważać jej grę za objaw wyższej tresury pedagogicznej. Lecz Irena Eneri wykazała o wiele więcej: talent kompozytorski, temperament gorący i duszę nawskroś muzykalną. Jaką się okaże w latach dojrzałych—tego przewidzieć nie można; to jednak pewne, że częste występy publiczne (a z tym i obfitość wrażeń) mogą ujemnie wpłynąć na słaby z natury ustrój nerwowy artystki. Koncertem Eneri został zakończony szereg „kontraktowych“ występów. W operze goszczą: baryton rosyjski, Bakłanow i tenor, Bonaczycz. Spodziewany jest też przyjazd uwielbianego Szalapina.

Aleksander Wielohorski.

Z FILHARMONJI.

(31/III) *Koncert na rzecz Tow. Kultury Polskiej. Fortepian: Józef Śliwiński.—XII wieczór muzyki kameralnej.* — (7/IV) *Koncert „religijny“.* — (12 IV) *Koncert z udziałem pianisty p. Włodzimierza Friemana).*

Kiedy tylko występuje z koncertem Józef Śliwiński, sala Filharmonji nie świeci pustkami (zdarza się i odwrotnie, ale.., na koncertach w Łodzi). Ma on — jak wogóle każdy miejscowy artysta—„kółko wielbicieli talentu", które w stosunku do Śliwińskiego nie „kółkiem“, a „dużem kołem“ nazwać można. A że 31 marca grał na dochód sekcji oświatowej Towarzystwa Kultury Polskiej, więc oprócz „wielbicieli talentu“ stawili się na koncert i ci, którym dobro instytucji leży na sercu. Ergo tedy na sali było rojno. Menu artystyczne składało się z utworów Mozarta, Schuberta, Chopina, Czajkowskiego, Rubinsteina i Liszta, a wykonanie każdej poszczególnej kompozycji (z małymi wprawdzie wyjątkami) nosiło cechę gry skończonej.

Chociaż p. Melcer, jako dyrektor artystyczny Filharmonji, nie spełnił pokładanych w nim nadziei i miast oczekiwanego doprowadzenia zdyskredytowanej instytucji do blasku jakiej takiej sławy pozostawił ją nie w lepszym stanie, w jakim była za czasów despotycznych i dyletanckich rządów p. Rajchmana, to jednak za zorganizowanie wieczorów muzyki kameralnej należy mu się uznanie. Coprawda i tu były wady: był chaos, nie było planu. Mniej *tutti frutti*, mniej zestawień: Mozart — Beethoven — Melcer (wieczór V), Schumann — Melcer (wieczór IX), więcej koncertów poświęconych wyłącznie jednemu kompozytorowi na wzór wieczorów: Czajkowskiego (I), Chopinowskiego (VI), Mendelssohnowskiego (VIII), lub też obejmujących daną epokę, trochę szacunku dla muzyki polskiej a zasługa byłaby istotnie wielka.

Program ostatniego wieczoru obejmował dzieła Haydna i Griega. Wykonawcami byli: prof. Barcewicz i p. Gużewski. *R. Ch.*

Ostatnim koncertem religijnym Filharmonja jeszcze raz złożyła dowód, iż (dając stale b. popularne koncerty tego typu) nie ma zamiaru zapoznać Warszawy z prawdziwie wartościowemi dziełami o iście religijnym charakterze. Wykonane bowiem w Wielką Środę między innemi znane i nieznane niereligijne utwory wymownie świadczą, że nawet podniosły nastrój Wielkiego tygodnia nie zobowiązał „kogoś (?)" układającego program do wywiązania się z zadania z tą godnością, jaką każdy publicznie uczyniony ruch kierowników poważnej instytucji (choćby chodziło tylko o koncert religijny!) winien się odznaczać. Oczywiście więc, słyszeliśmy „ulubiony (?)" duet Faur'a, „ograne" Largo Haendla i t. p. Prawda — wykonano piękny utwór Moniuszki: „Oto drzewo Krzyża". Nie jest to jednak bezpośrednio zasługą Filharmonji, gdyż kompozycję tę chór „Lutni" wykonał już był przedtem na swym własnym koncercie. Wykonawcy niezbyt „skończonem" odtwarzaniem słabszych części programu konsekwentnie zaokrąglili „udatną" całość niezręcznie sklejonego koncertu. *W. D.*

Na koncercie w poniedziałek świąteczny główną uwagę zwrócił swoją grą młody, obiecujący pianista, p. Włodzimierz Frieman. Wykonaniem koncertu Es-dur Beethovena p. F. dowiódł, że posiada wszystko, co może dać dobra szkoła. Grę p. F. cechują: gamy perliste, pewność rzutów lewej ręki, technika w całokształcie swoim dobrze rozwinięta i umiejętne frazowanie. Szósta rapsodja Liszta była grana za wolno, szczególniej zakończenie, ale to już wina temperamentu, którego p. Friemanowi brakuje. W koncercie brali udział: p. Tracewska (śpiew) i p. Sebelik (wiolonczela). Orkiestrę prowadził p. Cielewicz. *M. S.*

Z innych sal koncertowych.

(4/IV) poranek sekcji muzyki zbiorowej w sali Tow. Wioślarskiego).

Poranek sekcji poprzedził odczyt p. An. Millera o muzyce i scenie, jako czynnikach wychowawczych. W odczycie swoim p. Miller zalecał, aby ducha młodzieży kształcić na arcydziełach muzycznych i literatury scenicznej. Chór pod dyrekcją p. M. Piotrowskiego wywarł korzystne wrażenie odśpiewaniem „Wędrownej ptaszyny" Moniuszki, „Wesela" Kierulfa i „Marzenia" Chopina. W „Straży nocnej" chór brzmiał niezupełnie czysto (basy śpiewały za wysoko). P. H. Bystrzyńska i p. Bolmar odśpiewali duet z „Rigoletto". P. Bolmar posiada ładny baryton i dobrą emisję. Brak temperamentu u p. Bystrzyńskiej wynagradza ładny sopran. Tercet z opery „Lombardi" miał za wykonawców p. Chojnowskę oraz pp. Mańczaka i W. Siniarskiego. P. Chojnowska wykazała zalety dobrej śpiewaczki a więc: głos dosyć silny i dobrze postawiony i dobrą dykcję. P. Mańczak emisję głosu opiera na muszlach nosowych, dykcja jest niezupełnie wyraźna. Solo skrzypcowe w tercecie grał p. Barszczewski, wykazując ładny ton oraz pewną sprawność techniczną. Sonatę g-mol Tartiniego na skrzypce i fortepian odegrali pp. W. Rodys (skrzypce) i F. Starczewski (fortepian). P. Rodys ma ton mały, technikę nie większą (prawa ręka ma pewne wyrobienie). Akompaniował p. Wł. Miller, kierownik zespołów. *S. A. M.*

KRONIKA.

= O ostatnich występach **Józefa Śliwińskiego** w stolicy Francji prasa paryska wyraza się z największem uznaniem. I tak: „Gil Blas“ zaznacza, że J. Śliwiński dał się słyszeć w Paryżu po raz pierwszy od lat piętnastu. Jest on najpierwszym na świecie interpretatorem Chopina. „Figaro“ nie wacha się nazwać Śliwińskiego „nowym Paderewskim“. Jego tryumf na koncercie Colonne'a, jako następstwo tryumfów poprzednich, okrywa Śliwińskiego pierwszorzędną wszechświatową sławą. W innem miejscu „Figaro“ pisze, że Śliwiński jest wymarzonym odtwórcą Chopina. Urok jego tonu jest zdumiewający, tryle sypią się jak perły, akordy mają potęgę niebywałą. Temperament muzyczny olśniewający, znamionujący duszę piękną i szczerą. Śliwiński dokonał rzeczy nadzwyczajnej. Koncert Czajkowskiego b-mol, zupełnie w Paryżu zdyskredytowany, niemal znienawidzony — w interpretacji Śliwińskiego po raz pierwszy zdobył oklaski entuzjastyczne.

= **„Młoda polska“ w Moskwie**. Jak nas informuje nasz korespondent, w przyszłym sezonie urządzony będzie w Moskwie przez pana Saradżewa (prezesa „Biura wzajemnej pomocy muzyków orkiestrowych“ i członka „Towarzystwa muzyki współczesnej“) koncert złożony z dzieł „Młodej polski w muzyce“ i obejmować będzie utwory Karłowicza, Fitelberga, Szymanowskiego i innych.

= W Wiedniu staraniem „Spójni“ studenckiej w jednej z sal koncertowych odbył się 30 marca r. b. **koncert ku czci Chopina**. Program wypełniły utwory nieśmiertelnego poety tonów w wykonaniu pianisty p. Wolfsona (warszawianina, zamieszkałego w Wiedniu) oraz odczyt o Chopinie, wygłoszony przez p. St. Przybyszewskiego. Zarówno prelegentowi, jak i p. Wolfsonowi prasa wiedeńska nie szczędzi słów pochwały, a krytycy najpoważniejszych dzienników o grze p. Wolfsona wyrażają się z wysokiem uznaniem. W „Neue Freie Presse“ czytamy: „Piękna gra p. Wolfsona — pianisty o nadzwyczajnych aspiracjach — doznała gorącego przyjęcia“. „Neues Wiener Tageblatt“ dodaje: „mistrzowskie wykonanie przez p. W. utworów Chopina nagrodziła publiczność długotrwałymi oklaskami“. „Wiener Allgemeine Zeitug“ pisze: „p. W. zachwycał mistrzowskiem interpretowaniem dzieł Chopina“. W „Ilustriertes Wiener Extrablatt“ czytamy: „p, W.—jako artysta—ma przyszłość przed sobą; grę jego cechuje temperament“. „Fremden-Blatt“: „gra p. W. posiada pełnię siły i wyrazu. Huczne oklaski zmusiły artystę do naddatków (polonez Es-dur).“

Po tym występie artystę zaangażowano do współudziału w jednym z wielkich koncertów Concert Vereinu w Wiedniu w sezonie bieżącym, oraz na dwa koncerty w sali Bösendörfera w przyszłym sezonie.

= 3 kwietnia w kościele Marjackim w Krakowie na rozpoczętej uroczystości obchodu setnej rocznicy urodzin Juljusza Słowackiego **chór akademicki** pod batutą p. Wallek-Walewskiego wykonał między innemi: Żeleńskiego: „Hymn do ducha św.“ z op. „Konrad Wallenrod“; Noskowskiego: „Duch Twój wzleciał“; Pękiel (XVII wiek) „Sanctus“ i „Benedictus“; Gomółki (XVI wiek) psalm „Usque quo Domine“ i hymn „Boga Rodzica“ *unissono*, w poprawnem muzycznem przepisaniu dr. Chybińskiego.

= 14 kwietnia „Związek polskich lekarzy i przyrodników“ w Petersburgu urządza w Wielkiej sali konserwatorjum przedstawienie operowe, na którem wystąpi **Marcelina Sembrich-Kochańska** w „Trawiacie“. Dochód z przedstawienia przeznaczono na powiększenie funduszu budowy szpitala polskiego w Petersburgu. (Z powodu ostatnich występów Kochańskiej w operze nowojorskiej i zamierzonego porzucenia sceny, dzienniki tamtejsze zamieszczają obszerne artykuły, pełne uznania dla artystki. Z artykułami tymi nie omieszkamy zapoznać naszych czytelników).

= **Nowe opery**. *Julius Bittner* napisał nową operę „Muzykanci“, którą Weingartner ma zamiar wystawić na scnie opery dworskiej w Wiedniu.

Puccini również pracuje nad nowem dziełem operowem, dotychczas jeszcze nie ochrzczonem.

Dante Lari „Więzień z Kaukazu“. W teatrze „Nuovo“, w Bergamo, wystawiono operę jednoaktową młodego kompozytora Dantego Lari'ego. Libretto napisał Martucci, zaczerpnąwszy treści z utworu Puszkina. Muzyka ma charakter czysto włoski Opera obfituje w melodje świeże, pozbawione banalności, a świadczące o polocie i oryginalnej twórczości kompozytora.

M. Marc Delmas napisał operę „Laïs“, graną w teatrze „de Dijon“.

Najnowsza opera *Saint-Saënsa* „Bachus“ wystawiona będzie w wielkiej Operze w Paryżu.

Sirca-Slavin napisał trzyaktową operę „Vida“ do libretta d-ra Batki.

Edwarda Tinela — dyrektora konser-

watorjum w Brukselli — 3-aktowa opera „Św. Katarzyna“ zyskała uznanie zarówno publiczności jak i krytyki. Pierwsze przedstawienie odbyło się 27 lutego w teatrze „de la Monnaie“ w Brukselli. Utwór Tinela przedstawia losy św. Katarzyny z Aleksandrji, jej nawrócenie, nauczanie i męczeństwo za wiarę

= **Konkursy.** Towarzystwo przyjaciół muzyki w Wiedniu ogłasza konkurs (z nagrodą 2000 koron) na kompozycję większych rozmiarów (oratorjum, kantatę, symfonję, sonatę lub koncert). Do konkursu stanąć mogą tylko wychowańcy konserwatorjum wiedeńskiego. Konkurs ogłoszony został z powodu przypadającej 10 maja 1910 r. setnej rocznicy pierwszego wykonania 9 symfonji Beethovena.

Akademja sztuk pięknych w Berlinie ogłasza konkurs na utwór na fisharmonję, przeznaczając na ten cel trzy nagrody (1000, 500 i 300 marek).

= **W Konstantynopolu** dzięki wpływom Siaddedina, syna sułtana Murada, ma powstać konserwatorjum muzyczne, subsydjonowane przez sułtana Abdul-Hamida i kraj („Hudebni Vestnik“).

= **Ryszard Strauss** (zamianowany niedawno członkiem berlińskiej akademji sztuk pięknych) pracuje obecnie nad trzyaktową operą komiczną, libretto do której—podobnie jak do „Elektry“—napisał Hofmannsthal.

Bibljografja.

Dr. Adolf Chybiński: *„Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI w.“ str. 48.*

Autor, postawiwszy sobie za zadanie „nakreślić ogólny obraz rozwoju muzyki polskiej w XV i XVI w. zapomocą przedstawienia jej stosunku do muzyki zachodniej w tej właśnie epoce, w której ta ostatnia przebyła drogę rozwoju od prymitywnej, jakkolwiek w zasadzie uregulowanej polifonji wokalnej i wokalno-instrumentalnej, do dojrzałego stylu klasycznego szkoły rzymskiej, reprezentowanej przez Palestrinę i jego następców“—mimo szczupłe ramki broszury—wywiązał się z zadania nadzwyczaj sumiennie. A stosunek, o którym mowa, wykazał na podstawie bądź wydanych zabytków muzyki polskiej, bądź też przypadkowego zaznajomienia się z niewydanymi utworami mistrzów XV i XVI wieku. Specjalnością autora w dziedzinie badań naukowo-historycznych są wspomniane stulecia. Przekonaliśmy się o tem niejednokrotnie, a nowem świadectwem, przemawiającem na całej linji na korzyść autora, jest omawiane dziełko, które w ubożuchnej polskiej literaturze muzyczno-historycznej zajmie godne miejsce.

* *

Wacław Tadeusz Dobrzyński: *„Ryszard Wagner, szkic krytyczny“, str. 68. Kijów w księgarni Idzikowskiego.*

Pragnąc choć w części zastąpić brak w polskiej literaturze muzycznej wyczerpującego dzieła o wielkim mistrzu z Bayreuth, p. W. Dobrzyński streścił w „szkicu“ reformę, dokonaną przez Wagnera w dziedzinie poszczególnych rodzajów sztuki; istniejące poglądy krytyczne; ideę dramatów Wagnera oraz stosunek Wagnera do Polski i polaków. O ile w pierwszych rozdziałach „szkicu“ p. Dobrzyński opiera się ściśle na źródłach, zaczerpniętych przeważnie z dzieła Wagnera „Opera i dramat“, o tyle w ostatnim rozdziale, kiedy chodzi o paralelę między Wagnerem i Słowackim, wygłasza sąd własny, przytem dość trafny. Mówiąc o stosunku Wagnera do polaków, autor (na podstawie dziełka M. Dienstl'a „Ryszard Wagner a Polska“) wspomina o wielkiej sympatji Wagnera dla polaków, dowodem czego było napisanie uwertury „Polonia“ oraz rozpoczęta praca nad operą „Kościuszko“.

Na jednej z kart „szkicu“ czytamy: „przyszłość oczekuje reformatora **wśród słowiańskiej grupy narodów**, która posiada w takim stopniu, jak być może żadna inna, ową iście Wagnerowską skłonność do metafizyczno-artystycznej syntezy, opartej na najszerzej traktowanych ideach narodowych.“

Utinam ita sit! *R. Ch.*

* * *

= Nakładem firmy Juljusa Heinauer'a we Wrocławiu wydane zostały drukiem następujące **dzieła Zygmunta Noskowskiego**: uwertura „Morskie Oko“ (partytura cena 12 mk.) i „Taniec cygański“ z „Chaty za wsią“ (partytura cena 11 mk.).

* * *

= Nakładem firmy L. Idzikowskiego w Kijowie, opuścił prasę 2-gi koncert a—mol p. **Henryka Bobińskiego**. Niezwykłą popularnością cieszy się „Andante“ tego koncertu, które zostało wydane oddzielnie.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Związek Polskiej Młodzieży Muzycznej

zawiadamia, że z dniem 14 kwietnia wznowione zostały następujące wykłady, z których korzystać mogą członkowie związku:

W poniedziałki i czwartki o godz. 8 wieczorem próby chóru „Harfa“ pod dyrekcją W. Lachmana:

we wtorki piątki o 8 wiecz. i w niedzielę o 1 po poł. próby chóru mieszanego pod dyrekcją A. Wyleżeńskiego;

w sobotę o 9-j rano czytanie partytur i analiza dzieł muzycznych (P. Rytel).

Tegoż dnia o 8-j wieczorem wykłady literatury polskiej (W. Wolski).

Zarząd Związku pragnąc pobudzić swych członków do pracy nad sobą, zorganizował „wieczory dyskusyjne“, na których są omawiane wszelkiego rodzaju sprawy, interesujące ogół członków. „Wieczory“ te odbywają się stale w środy o 8-j wieczorem. Na „Wieczorach“ wygłoszone zostały dotychczas referaty: „Charakterystyka młodzieży“, „Młodzież muzyczna w pracy społecznej“ i „Praca nad sobą“.

Kacelarja Zw. otwarta od 6—8 wieczorem.

Przyjmują się zapisy do chóru dziecięcego.

Zarząd.
